Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

A Sociological Study of the Contrast Between the Discourses of Golha Music and the Music of the 1979 Revolution with a Laclau and Mouffe Discourse Analysis Approach

Hossein Khoshchehrehziba[1] | Simin Azaripour[2]✉

1. Corresponding Author, Department of Music Science, Faculty of Architrcture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: hkhoshchehreh@guilan.ac.ir
2., Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Simin.azaripour@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 7 September 2024
Received in revised form 7 September 2024
Accepted 1 March 2025
Published online 14 June 2026

Keywords:
Articulation,
Conflict,
Golha Music,
Laclau and Mouffe
Discourse Analysis,
Music of the 1979 Revolut.

ABSTRACT

Abstract

Introduction: The rise and fall of the Second Pahlavi regime shaped the cultural field of Iranian music, producing competing discourses around modernity, identity, and tradition. Music became a battleground for expressing ideological alignments and cultural values

Purpose: This study investigates how a dominant articulation of Iranian music was constructed during the Pahlavi era and how opposing articulations emerged, particularly during the 1979 revolution. Using Laclau and Mouffe's discourse analysis, it compares Golha music and revolutionary music as two contrasting articulations structured around the central signifier of classical Iranian music.

Discussion: Golha music, promoted by state-supported elites, combined traditional Persian music with Western theory and instrumentation, aiming to modernize while preserving cultural authenticity. Its dependence on political stability made it vulnerable to socio-political upheaval. In contrast, revolutionary music emerged as a grassroots counter-articulation, using simple musical forms and nationalistic poetry to reflect the sentiments of a mobilized society.

Results: The analysis reveals that musical discourses are highly sensitive to shifts in political and social structures. When a discourse's central signifier loses coherence, it opens space for alternative articulations. Golha music gradually lost its hegemonic position, while revolutionary music rose to cultural prominence during and after 1979.

Conclusion: This research highlights how the articulation of music within Iranian society is contingent upon broader discursive formations shaped by power, ideology, and historical change. The case of Golha and revolutionary music demonstrates that when dominant articulations fail to address the shifting needs and sentiments of society, they are displaced by more resonant and politically viable alternatives. Understanding these dynamics through discourse analysis not only sheds light on Iran's cultural history but also offers a framework for analyzing similar transformations in other socio-political contexts.

Cite this article: Khoshchehrehziba, H. & Azaripour, S. (2026). A Sociological Study of the Contrast Between the Discourses of Golha Music…, Sociology of Art and Literature (JSAL), 17 (2), 183-199 .

DOI :https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page :http\\: jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

مطالعهٔ جامعه‌شناختی تقابل دو گفتمان موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش با رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موفه

مطالعه موردی: تصانیفی از علی تجویدی و حسین علیزاده به‌مثابه نمایندگان هر گفتمان

حسین خوش‌چهره زیبا[۱] | سیمین آذری‌پور[۲]✉

۱. نویسنده مسئول، گروه موسیقی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: hkhoshchehreh@guilan.ac.ir
۲. گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: Simin.azaripour@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۶/۱۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۶/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۲۴

کلیدواژه‌ها:
تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، تنازع، مفصل‌بندی، موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، موسیقی گل‌ها.

چکیده

در این پژوهش تلاش شده است با روش تحلیل گفتمان بر مبنای نظریه‌ی لاکلا و موفه بر بستر تاریخیِ اوج و افولِ سیاسی – اجتماعی حکومت پهلوی دوم به بررسی چرایی و چگونگی عینیت‌یافتگی یک مفصل‌بندی درون گفتمان موسیقی ایرانی و شکل‌گیری مفصل‌بندی‌های متضاد در تقابل با آن پرداخته شود. در پژوهش حاضر دو مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به‌مثابه مفصل‌بندی‌های متضاد مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. مطابق با ادبیات تحلیل گفتمان لاکلا و موفه می‌توان گفت در گفتمان موسیقی ایران با دال مرکزی موسیقی کلاسیک ایرانی، عناصر موسیقایی از جمله گردش‌های نغمگی، فرم، ریتم، متر، برخورد با کلام، مضمون شعر، دینامیک، آگوگیک، بافت و... در هر یک از مفصل‌بندی‌ها ابعاد متفاوتی به خود می‌گیرند. به‌منظور قاعده‌مندی هر چه بیشتر در روند پژوهش و تدقیق نتایج حاصله، نگارندگان به سراغ آثاری در گونه‌ی موسیقایی تصنیف، از دو سوژه‌ی شاخص در دو مفصل‌بندی گل‌ها و انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش رفته‌اند. نتیجه‌ی این پژوهش بیان می‌کند از آنجا که ظهور و بروز گفتمان‌های فرهنگی – هنری همواره متأثر از وقایع سیاسی و اجتماعی هستند چنانچه دال مرکزیِ تعیین‌شده در گفتمان، انسجام و جایگاه خود را از دست دهد، بنیان‌های آن در مقابل سایر گفتمان‌های معارض، رنگ می‌بازد و به‌مرور حذف می‌گردد.

استناد: خوش‌چهره زیبا، حسین؛ آذری‌پور، سیمین (۱۴۰۴). مطالعه جامعه‌شناختی تقابل دو گفتمان موسیقی گل‌ها ... . جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۲)، ۱۸۳-۱۹۹.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.382061.666337

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

جامعه‌شناسی موسیقی مطالعه‌ای پویاست که به بررسی تأثیر متقابل موسیقی بر جامعه و بالعکس می‌پردازد و مهم‌ترین هدف آن پاسخ به این پرسش است که موسیقی، تحت تأثیر چه شرایط اجتماعی تولید می‌شود. در رویکرد تحلیل گفتمان بیش از تأکید بر مطالعهٔ معنای متن یا اثر هنری، به شرایط و زمینه‌های تثبیت این معانی پرداخته می‌شود. ازاین‌روی با استفاده از ابزارهای تحلیل گفتمان می‌توان هر پدیدهٔ اجتماعی را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. در تاریخ معاصر موسیقی ایران حدوداً از یک قرن گذشته تا به امروز، تحولات گسترده‌ای در ساختار و نحوهٔ کاربرد عناصر موسیقایی روی داده است و گفتمان‌های مختلف همواره برای تثبیت خود در برابر سایر گفتمان‌های موجود، تلاش کرده‌اند. در این میان ذیل جریان موسیقی کلاسیک ایرانی، موسیقی رادیو بدون رقیب با حمایت‌های دولتی سال‌ها به فعالیت خود ادامه داد و با چارچوب و قواعد خاص در برهه‌ای از تاریخ موسیقیِ ایران فعالیت نمود. اما به‌مرور و هم‌زمان با تحولات و ضروریات اجتماعی، جریان‌هایی در تقابل با آن به وجود آمدند. نظیر موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش که متناسب با شرایط اجتماعی جامعهٔ آن دوران به‌مرور شکل‌گرفته و جایگاه خود را موقتاً تثبیت نمود.

ازآنجاکه روشِ پژوهش، به‌مثابه پلی پیونددهنده، نظریه را به مورد مطالعاتی متصل می‌کند، در این نوشتار به کمک روش تحلیل گفتمان ارنستو لاکلا (۱۹۳۵– ۲۰۱۴ میلادی) و شانتال موفه (۱۹۴۳ میلادی) که در آن مفاهیمی کاربردی نظیر مفصل‌بندی، گره‌گاه یا دالِ مرکزی، دال‌های شناور، عنصر، بُعد، طَرد و... به کار رفته است باهدف بررسی چرایی شکل‌گیری یک جریان موسیقایی و چگونگی تثبیت‌شدن جریان‌های متضاد در تقابل با آن، به تحلیل و بررسی تقابل دو جریان موسیقی رادیو و انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش پرداخته خواهد شد. به‌منظور قاعده‌مندی هر چه بیشتر در روند پژوهش و تدقیق نتایج حاصله، نگارندگان به سراغ آثاری در گونهٔ موسیقایی تصنیف، از دو سوژهٔ شاخص هر جریان، یعنی علی تجویدی (۱۲۹۸– ۱۳۸۴ ه.ش) به نمایندگی از جریان موسیقی گل‌ها و حسین علیزاده (۱۳۳۰ ه.ش) به نمایندگی از جریان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش رفته‌اند. از دلایل دیگر انتخاب آثار این دو سوژهٔ مورد مطالعه، وجود مکتوبات مدون به نگارش یا نظارت خودِ این افراد است که به طور رسمی منتشر شده و ابعاد مختلف عناصر موسیقایی را در مکتوباتشان در راستای اهداف مورد نظر پژوهش، بادقت بیشتری می‌توان مورد مطالعه قرار داد.

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهشی مستقل با موضوع پژوهش حاضر در زمینهٔ تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه در دو جریان موسیقاییِ ذکرشده، صورت نگرفته است. ذوالفقاری و همکاران؛ در پژوهشی با عنوان «تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعهٔ تطبیقی موسیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش» (۱۴۰۲ ه.ش) به مقایسهٔ اشعار تصانیف دورهٔ مشروطه با دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش در موسیقی ایران و با رویکرد تحلیل گفتمانِ نورمن فرکلاف پرداخته‌اند و آثار عارف قزوینی و کانون فرهنگی – هنری چاووش را به‌عنوان مورد مطالعاتی در نظر گرفته‌اند. عبدالکریمی و چوپان؛ در پژوهشی با عنوان «گفتمان فرهنگی – سیاسی جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمند با رویکرد نظریهٔ لاکلا و موفه» (۱۴۰۱ ه.ش) به بررسی تحلیل گفتمانی چگونگی سیاست‌گذاری جمهوری اسلامی از بدو انقلاب تا به امروز در قبال هنرمندان، باتکیه‌بر نظریهٔ لاکلا و موفه پرداخته‌اند. مختاری و آزاده‌فر؛ در پژوهشی با عنوان «سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران، مورد مطالعه کانون چاووش» (۱۴۰۰ ه.ش)، با استفاده از نظریهٔ دیالکتیک هگل، به بررسی سه گفتمان تجددگرا، سنت‌گرا و انقلاب در موسیقی کلاسیک ایرانی پرداخته و با روش توصیفی – تحلیلی نحوهٔ گذر از گفتمانی به گفتمان دیگر را مورد مطالعه قرار داده‌اند. جوردوسیلر؛ در پژوهشی با عنوان «استفاده از تحلیل گفتمان برای درک هویت

شغلی معلمان موسیقی» (۲۰۲۱ میلادی) با روش تحلیل گفتمان به بررسی هویت شغلی معلمان موسیقی، در مدرسهٔ موسیقی و هنرهای نمایشی در کشور نروژ، با تمرکز بر روابط قدرت میدان‌ها و پیچیدگی‌های آن‌ها پرداخته است. او با تحلیل تضادهای گفتمانی در روابط قدرت نشان داده است که هویت شغلی معلمان در یک جریان گفتمان رقابتی شکل می‌گیرد. آنتونن؛ در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «گفتمان‌های اصالت در فرهنگ‌های موسیقی عامه‌پسند» (۲۰۱۷ میلادی) با روش تحلیل گفتمان، از طریق سه گونهٔ موسیقی عامه‌پسند، گفتمان‌های اصالت را از منظرهای متفاوت مورد بررسی قرار داده و نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش شامل آثار یک خوانندهٔ پاپ آمریکایی، گروه کانادایی نیکِلبَک و یک گروه متال فنلاندی است. فاضلی و سروی؛ در مقاله‌ای با عنوان «بررسی گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵– ۱۳۸۵)» (۱۳۹۲ ه.ش) به بررسی عناصر شکل‌گیری دو گفتمان تجددگرا و نوسنت‌گرا در موسیقی، با روش تحلیل گفتمان و تبارشناسی تاریخی پرداخته و چگونگی تأثیرات بسترهای سیاسی – اجتماعی و فرهنگی را بر دو گفتمان مذکور مورد مطالعه قرار داده‌اند.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی جامعه‌شناختی، باهدف توسعه‌ای و روش تحلیل گفتمان لاکلا و موفه بر روی دو جریان موسیقی گل‌ها و موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش در بازهٔ زمانیِ اوج و افولِ سیاسی – اجتماعی حکومت پهلوی دوم، انجام‌گرفته است. روش یافته‌اندوزی از طریق اسناد کتابخانه‌ای و روش نمونه‌گیری نیز به‌صورت هدفمند یا معیار – محور بوده است.

مبانی نظری پژوهش

گفتمان‌ها؛ مقولات و جریاناتی برآمده از متن اجتماعی هستند و تمامی حکایات و اتفاقات، عبارات و کلمات، همه‌وهمه وابسته به آن است که در کدامین بستر زمانی و مکانی، توسط افراد یا به عبارتی سوژه‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند (مک‌دانل، ۱۳۸۰، ۵۶). شناخت انسان از جهان نیز حاصل مراودات و تعاملات تاریخ‌مند بشری است؛ بنابراین فهم آدمیان از جهان پیرامون‌شان به‌واسطهٔ پیوستگی در بازنمایی‌های تاریخی حاصل می‌شود که نتایجی متغیر و تصادفی را در پی خواهد داشت. در نظریهٔ تحلیل گفتمان، سوژه‌ها دارای ویژگی‌های ذاتی، ثابت و یا پایدار نیستند و چون از سوی گفتمان‌ها فراخوانده می‌شوند و از شرایط پیرامونی تبعیت می‌کنند، نمی‌توانند خصایص جهان اجتماعی را پیشاپیش تعیین کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۲۳ و ۲۴). این نظریه، برای وارسی در قلمروهای گوناگون اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرد که مجموعه‌ای از رویکردهای میان‌رشته‌ای را شامل می‌شود. هر گفتمان، مبانی و معانی خاصی را در مرکزیت توجه خود قرار می‌دهد و درعین‌حال مضامین دیگر را کنار می‌گذارد. به هر روی؛ گفتمان‌ها در روند تاریخی‌شان، بر بستر شرایط، شکل‌گرفته و در ادامه تداوم‌یافته و در نهایت، پایان پذیرفته‌اند (مک‌دانل، ۱۳۸۰، ۵۹). لاکلا و موفه از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ تحلیل گفتمان هستند. نظریهٔ این دو اندیشمند برآیند واسازی سایر نظریه‌های تحلیل گفتمان است. از نظر ایشان؛ شالودهٔ هر گفتمان با عنایت به ضروریات و مطالبات اجتماعی – سیاسی جامعه برساخته می‌شود که در صدد رفع نقصان‌های موجود در دیگر گفتمان‌هاست. ازاین‌رو گفتمان‌ها دارای نظامی منعطف‌اند و همواره هویت خود را به فراخور نوع ارتباطشان با سایر گفتمان‌ها، تعریف و بازتعریف می‌کنند (مقدمی، ۱۳۹۰، ۹۲ و ۹۳). آن‌ها برای بیان بهتر نظریهٔ خود، مفاهیمی از جمله: مفصل‌بندی[1]، گره‌گاه[2] یا

1. Articulation
2. Nodal Point

دالِ مرکزی[۱]، دال‌های سیال یا شناور[۲]، عنصر[۳]، بُعد[۴] و طَرد[۵] را ارائه کرده‌اند. به‌طورکلی، به کرداری که میان عناصر مختلف، رابطه ایجاد کند، مفصل‌بندی گویند و در ادامه، مفصل‌بندی‌ای را که از این کردار حاصل می‌شود، گفتمان می‌نامند. عنصرها؛ نشانه‌هایی هستند که فی‌نفسه، معانی متعددی را در برمی‌گیرند که این معانی هنوز تثبیت نشده است. گفتمان؛ تلاش می‌کند عنصرها را با کاستن از حالت نوسانی و چندوجهی معانی، به وضعیتی باثبات از معنا مبدل کند و بدان بُعد ببخشد. بدین ترتیب گفتمان‌ها؛ مجمعی از بُعدهای نظام‌یافته هستند. مفهوم دیگری که در این نظریه به کار برده شده، طرد است. به این معنی که وقتی نشانه‌ای در یک ساختار گفتمانی قرار گرفت، سایر معانی بالقوهٔ آن کنار می‌روند. به‌عبارت‌دیگر توسط گفتمان طرد شده و مازاد معانی در جایی با عنوان میدانِ گفتمان[۶]، ذخیره می‌گردند (لاکلا و موفه، ۱۳۹۲، ۱۷۱– ۱۸۸). گره‌گاه یا دال مرکزی؛ مفهوم یا نشانه‌ای شاخص است که سایر نشانه/ عنصرها حول آن مفصل‌بندی می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر سایر نشانه/ عنصرها، معنای خود را از رابطه‌شان با گره‌گاه که بدان نقطهٔ بلورینه‌شدن[۷] هم اطلاق می‌شود، اخذ می‌کنند. برای مثال: «مردم» در گفتمان ملی، «بدن» در گفتمان پزشکی و یا «دموکراسی» در گفتمان سیاسی. دال سیال یا شناور؛ نشانه/ عنصرهایی هستند که معانی گوناگونی دارند و هر گفتمان به روش خاص خود، به آن‌ها بُعد یا معنا می‌بخشد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۵۷ و ۶۰). در نظریهٔ تحلیل گفتمان؛ به آن دسته از گفتمان‌هایی که چنان تثبیت شده‌اند که تصادفی بودنشان فراموش شده، گفتمان‌های عینیت‌یافته یا رسوب‌کرده[۸] گفته می‌شود. عینیت‌یافتگی؛ نتیجهٔ کشمکش‌های تاریخی – سیاسی است و سبب می‌شود تا تصادفی بودن را نامشهود کند و با این کار، دیگر گزینه‌ها را که می‌توانستند متجلی شوند، از نظرها پنهان نگه دارد. همچنین درصورتی‌که عوامل قدرت، موجب سرکوبِ برداشت‌های دیگر از جهان شوند به این منظور که دیدگاهی واحد و حاکم همچون امری طبیعی جلوه کند، مداخلاتِ هژمونیک صورت می‌گیرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۷۲ و ۷۳). در شرح لایه‌های دیگر نظریهٔ تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه ذکر این نکته بسیار مهم است که گفتمانِ فراگیر، گفتمان‌های دیگر را تضعیف یا حتی نابود می‌کند و ازآنجاکه مداخلهٔ هژمونیک، با توسل به‌زور، مفصل‌بندی را بازسازی می‌کند، باید گفت در حقیقت هژمونی، شبیه گفتمان است چرا که به تثبیت عناصر در ابعاد می‌پردازد؛ اما تفاوتشان در این است که مداخلهٔ هژمونیک، عمل تثبیت را بین گفتمان‌هایی انجام می‌دهد که نزاع خصومت‌آمیز با یکدیگر دارند. به هر روی؛ تحلیل گفتمان، قصد دارد ساختارهایی را که بدیهی می‌انگاریم، برای ما واکاوی و واسازی کند (لاکلا و موفه، ۱۳۹۲، ۲۱۸ و ۲۱۹).

بدنهٔ اصلی پژوهش

تاریخچهٔ مفصل‌بندی گفتمان‌های مورد مطالعه

موسیقی در طول تاریخ، مانند سایر هنرها همواره تحت‌تأثیر مستقیم و غیرمستقیم تحولات سیاسی – اجتماعی بوده است. در ایران، آغاز به‌کارگیری موسیقی غربی در فضای نظامی، به دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰– ۱۱۸۵ ه.ق) و جنگ با روسیه باز می‌گردد. در ادامه به‌واسطهٔ تأسیس مدرسهٔ موسیقی دارالفنون در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۲۷۵– ۱۲۱۰ ه.ش)، رویکرد تجددخواهی در میان

1.Central Signifier
2. Floating Signifiers
3. Element
4. Dimension
5. Exclusion
6.The Field of Discursing
7.Crystallisation
8.Semideutal

ایرانیان، گسترش چشمگیری یافت (فاطمی، ۱۳۹۵، ۸۱). بهره‌مندی از امکانات ضبط و ثبت موسیقی، راه‌اندازی مدرسهٔ موسیقی و ورود پدیدهٔ کنسرت، جریانات داخلی موسیقی کلاسیک ایران را تغییر داد و جایگاه اجتماعی موسیقی و موسیقی‌دانان را نسبت به دورهٔ قبل از آن دگرگون ساخت و دقیقاً از این زمان به بعد بود که آفرینش‌های موسیقایی ایران، به‌مرور متأثر از موسیقی غرب گردید (سراجی و فاطمی، ۱۴۰۰، ۴۴).

موجِ نویی از مدرن‌سازی در سلطنت پهلویِ اول ظهور کرد که بسیاری از وجوه اجتماعی – فرهنگی ایران از جمله موسیقی را متأثر نمود و بیش از آن که از طریق منابع قدرت اعمال شود، توسط طبقهٔ متوسط شهری مورد استقبال قرار گرفت. دیدگاه شبه‌روشنفکری که تقلید کورکورانه از دانش و تجربیاتِ سازنده و فراگیر بشری را، لازم و راه‌گشا می‌دانست، حال آن که این رویکرد، سوغاتِ فرنگ هم باشد. از مهم‌ترین رویدادها در این دوران، بازگشایی مدرسهٔ آزاد موسیقی توسط علی‌نقی وزیری (۱۳۵۸– ۱۲۶۵ ه.ش) به سال ۱۳۰۱ ه.ش در تهران بود. وی علاوه بر تسلط کافی به قواعد موسیقی کلاسیک ایرانی، در فرانسه و آلمان نیز تعلیمِ موسیقی کلاسیک غربی دیده بود. ازاین‌روی در مدرسهٔ آزاد موسیقی، آموزش موسیقی کلاسیک ایرانی با اتکای به چارچوب‌های موسیقی کلاسیک غربی صورت می‌گرفت (آقامحسنی، ۱۳۸۹، ۵۶– ۶۱).

در زمان حکومت پهلوی دوم با آغاز به کار رادیو در ایران، مورخ چهارم اردیبهشت‌ماه سال ۱۳۱۹ ه.ش، اخبار و موسیقی اروپایی، بخش عمده‌ای از محتوای برنامه‌های رادیویی را شکل می‌داد. همچنین تفکرات نوگرایانهٔ علی‌نقی وزیری و نیز به‌کارگیری سازآرایی موسیقی غربی و دیگر علوم مرتبط با آن گسترش یافته بود. از سوی دیگر تولید موسیقی‌های مردم‌پسند در دستور کار مرکز فرستندهٔ رادیو قرار داشت. سلسله برنامه‌های موسیقی در رادیو با عنوان گل‌ها، حدوداً از اواسط دههٔ ۳۰ ه.ش توسط داوود پیرنیا (۱۲۷۹– ۱۳۵۰ ه.ش)، بنا نهاده شد که در آن عموماً هنرمندان در قالب گروهی متشکل از سازهای غربی با محوریت سازهایی نظیر ویلن و تا حدودی پیانو، در کنار سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به ارائهٔ برنامه می‌پرداختند. به‌طورکلی غالب آثار ارائه شده در موسیقی کلاسیک ایرانی در آن دوران، تحت سیطرهٔ مفصل‌بندی‌ای موسوم به گفتمان موسیقی گل‌ها با ساختاری مشخص قرار گرفت که هنرمندان آن به‌واسطهٔ حمایت‌های دولتی از جایگاه ویژه‌ای نسبت به سایرین برخوردار بودند (سپنتا، ۱۳۹۹، ۲۹۳ و ۲۹۴).

در سال ۱۳۴۵ ه.ش، کتاب *موسیقی ملی ایران* نوشتهٔ داریوش صفوت (۱۳۰۷– ۱۳۹۲ ه.ش) و نلی کارن (۱۹۱۲– ۱۹۸۹ میلادی)، مدیر وقتِ مرکز مطالعات موسیقی شرق در انستیتو موزیکولوژی سوربن، به زبان فرانسوی منتشر شد که با ارسال چند نسخه از آن برای فرح پهلوی (۱۳۱۷ ه.ش)، زمینه‌های تأسیس مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی فراهم گردید. صفوت اوضاع موسیقی آن دوران را به‌واسطهٔ سلطهٔ موسیقی گل‌ها، نابسامان می‌دانست ازاین‌روی در کتاب مذکور به‌ضرورتِ ایجاد سازمانی در جهت حفظ و ترویج موسیقی ایرانیِ مبتنی بر ردیف قُدما تأکید می‌کند. وی همچنین به الزام هر چه بیشترِ پاسبانی از این میراثِ ناملموسِ فرهنگی اشاره داشته و معتقد بود موسیقیِ پایبند به سنت‌های دیرینه، آن‌طور که شایسته است توسط جوانان درک نشده و استادان و راویان آن نیز به سبب سیطرهٔ جریان موسیقیِ گل‌ها سال‌هاست منزوی و به حاشیه رانده شده‌اند. در نتیجه با پیگیری‌های فرح پهلوی و رضا قطبی (۱۳۱۷ ه.ش)، رئیس تلویزیون ملی وقت، این مرکز در سال ۱۳۴۷ ه.ش دایر شد و از استادان قدیمی برای آموزش متکی بر ردیف قدما به برخی دانشجویان رشتهٔ موسیقیِ دانشگاه تهران و همچنین بعضاً هنرمندانی از وزارت فرهنگ و هنر، در راستای اهداف این مرکز، دعوت به عمل آمد (صفوت، ۱۳۹۵، ۲۱۸ و ۲۱۹) که حاصل فعالیت آن‌ها ایجاد مفصل‌بندی جدید در موسیقی ایرانی با عنوان گفتمان موسیقی نوسنت‌گرا بود.

در بحبوحهٔ انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، با شدت‌گرفتن التهابات سیاسی – اجتماعیِ جامعه، افراد کلیدیِ تشکلی با نام کانون فرهنگی – هنری چاووش که روزی از هنرجویان مرکز حفظ و اشاعه بودند و پس از مدتی به جهت عدم همسویی با رویکرد مرکز از آن خارج شدند،

دست به تولید آثاری در راستای اهداف اعتراضی جامعه زدند. آثار به‌جای‌مانده از چاووش در دو بخش انقلابی و غیرانقلابی تقسیم‌بندی می‌گردند؛ اما عموم تأثیرگذاری این جریان موسیقایی، به آثار انقلابی آن باز می‌گردد که با این کار، مفصل‌بندی جدید و تقریباً بی‌سابقه‌ای را در جریان موسیقی ایرانی موسوم به گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش پایه‌گذاری کردند. تولیدات چاووش؛ از یک سو رویکردی مبتنی بر آموزه‌های پیشین در دانشگاه تهران و مرکز حفظ و اشاعه را دنبال می‌کرد و از سوی دیگر، باتکیه‌بر مضامین اجتماعی، محتوای انقلابی را جهت همسویی با جریانات مردمی، برگزید. به‌عبارت‌دیگر بانیان این تشکل، از عناصر موسیقایی، در راستای اهدافِ جریانات زمانهٔ خود بهره جستند. با مطالعهٔ آثار آنان درمی‌یابیم که برخلاف رویکرد دو گفتمان پیشین یعنی گل‌ها و نوسنت‌گرا، از نظر ایشان شعر و موسیقی باید در صدد برآوردن اهداف جامعه حرکت کند (مختاری و آزاده‌فر، ۱۴۰۰، ۸۹).

به استناد نظریهٔ تحلیل گفتمانِ لاکلا و موفه؛ باید اذعان داشت که گفتمان‌ها بر بستر تاریخی – فرهنگی، به اشکال گوناگون مفصل‌بندی شده‌اند. ساختارهای بنیادینی که به‌عنوان اصول و قواعد دال مرکزی در هر گفتمان وجود دارند، نمادها و نشانه‌های مختلفِ مورد استفاده در مفصل‌بندی موردنظر را طبقه‌بندی می‌کنند و هویت آن‌ها را به‌عنوان دال‌های شناورِ حول دال مرکزی، به‌روشنی عیان می‌سازند. ضرورت این نگرش در جریانات موسیقی کلاسیک ایران نیز وجود دارد و چنانچه موسیقی کلاسیک ایرانی را به‌عنوان دال مرکزی برشمریم، ۱– مفصل‌بندی‌های گفتمانی، ۲– شناسایی دال‌های سیالِ پیرامونی و ۳– نحوهٔ پیاده‌سازی عنصرها و بُعدها توسط سوژه‌ها را کم‌وبیش عیان می‌کند. لازم به ذکر است که در این پژوهش ضمن دسته‌بندیِ مفصل‌بندی‌های گوناگون حول محور موسیقی کلاسیک ایرانی به‌عنوان دال مرکزی، رصد عناصر موسیقایی در گونهٔ تصنیف به‌عنوان دال‌های شناور، در هر گفتمان مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

مفصل‌بندی گفتمان موسیقی گل‌ها

فعالیت‌های رادیو در راستای اهداف توسعه‌ای، با حمایت‌های حاکمیت شکل گرفت و ساختار تولیدات موسیقی و مضامین آن مورد حمایت بدنهٔ اجتماعی قرار داشت. ازاین‌روی، در سال‌های نخست تأسیس رادیو، در رویکردهای موسیقایی نه گفتمانِ معارضی وجود داشت و نه حاکمیت لزومی به استفاده از مداخلات هژمونیک برای حذف عاملانِ منازع می‌دید. در این دوره، هنرِ موسیقی، دارای محبوبیت و مقبولیت مردمی بود. هنرمندان در ساحت اجتماعی، خلاقیت خود را به‌خوبی می‌توانستند بروز دهند. آنچه در تاریخ ثبت شده است، گواه از ایجاد میدانی باز برای فعالیت‌های موسیقایی و امکان بستری مساعد جهت به‌کارگیری همهٔ ظرفیت‌های هنری بود که نتایج ارزنده‌ای را به همراه داشت (خالقی، ۱۳۸۱، ۷۹ و ۸۰). معانی این مفصل‌بندی باتوجه‌به حفظ دال مرکزی، در ابتدای کار، تفاوت چندانی با مفصل‌بندی‌های پیشین نداشت. همچنین لازم به تأکید است، در این دوران بهره‌مندی از سازوآواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، جزء ویژگی‌های اصلی محسوب می‌شود که جای بحث‌وبررسی مُفصل در پژوهش‌های آتی دارد. باید گفت مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها در تصانیفی که با عنوان ترانه‌های گل‌ها نیز از آن‌ها یاد می‌شود، عموماً با بُعد بخشیدن به دال‌هایی شناور از جمله: ریتم‌هایی پُرپشت در بطن مترها و تنداهایی نسبتاً سنگین در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای معاصر با موضوعات عاشقانه و تا حدودی عارفانه، برخوردهای هجایی – تحریری با شعر، سازآرایی مبتنی بر سازگان[1] موسیقی غربی و ادغام آن با سازگان موسیقی کلاسیک ایرانی و همچنین استفاده از آوازخوانان زن و مرد به‌صورت تک‌خوان که به‌عنوان بخشی از زیرمجموعهٔ رَنگ‌بندی صوتی قطعات محسوب می‌شد، به‌کارگیری مفاهیمی از جمله دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ متناسب با امکانات سازبندی

1. Orchestra

متداول در این مفصل‌بندی با محوریت ساز ویلن به‌عنوان شاه‌سازِ مورد استفاده، ملاک و معیار کار قرار می‌گرفت. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد رشد جایگاه ساز ویلن در این دوران، ریشه در رویکردهای تجددخواهی ایرانیان از سال‌ها قبل و پیرو نظریات غرب‌گرایانهٔ علی‌نقی وزیری بود (وزیری، ۱۴۰۰، ۱۳۳). در واقع سوژه‌های شاخص این مفصل‌بندی گفتمانی علاوه بر قابلیت‌های ملودی‌پردازی، عموماً نوازندهٔ ساز تخصصی ویلن بودند. در آوانگاری‌ها کوک قالب، منتسب به ساز ویلن بود و نوشتار آرتیکولاسیون‌ها در کالبد لحن‌ها و بیان‌های موسیقایی این ساز معنا می‌گرفت. اگر چه مؤلفان و مصنفان موسیقی، در گونه‌های متنوع موسیقیِ باکلام و بی‌کلام برخوردهای مُدال را مبتنی بر ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی برمی‌گزیدند، روال و رویهٔ نغمه‌پردازی بر مبنای برداشتی کلی از مدهای شاخص یا به عبارتی شاه‌گوشه‌های هر دستگاه/ آواز بود و در واقع گوشه‌های جانبی یا به عبارتی دیگر خرده‌گوشه‌های هر دستگاه/ آواز که هر یک به دلایل خاصی در نظام دستگاهی موسیقی کلاسیک ایران قرار گرفتند از عناصر مفصل‌بندی، طرد شده بودند. در جنبه‌های مؤثر برای مؤلفه‌های فرمالِ موسیقی به‌واسطهٔ عدم محدودیت زمانی در رسانهٔ رادیو، با بخش‌ها، جملات و نیم‌جملات بلندتری نسبت به دوران پیش از آن که محدودیت‌های زمانی وجود داشت، روبرو هستیم که البته تأثیرات بسیاری در موج اجرائی موسیقی دارد و ایضاً عناصر را با متغیرهایی انبوه، مواجه می‌سازد. برخورداری از بافت چندصدایی در خطوط افقی ملودیک و همچنین هارمونی الگوگرفتهٔ غربی مؤثر در خطوط عمودی ملودیک علی‌الخصوص در تصانیف، از ویژگی‌های بارز این مفصل‌بندی به شمار می‌آید.

رادیو؛ با راه‌اندازی مفصل‌بندی سلسله برنامه‌های گل‌ها از اواسط دههٔ ۳۰ ه.ش علاوه بر تثبیت جایگاه ایدئولوژیک فرهنگی – هنری در میان اهالی جامعه در تلاش بود تا با بازتعریف گفتمانی و ایجاد جوی تازه و باب روز، ارائه‌دهندهٔ آفرینش‌هایی نوگرا باشد. در حقیقت گونه‌ای از مفصل‌بندی بروز پیدا کرد که بر روی توسعهٔ موسیقی مردم‌پسند تأکید داشت. این مجال، برخلاف آن چه در برهه‌هایی از تاریخ هنر ایران که موسیقی به پستو رانده شده بود، موجب رشد بی‌امان تولیدات نسبت به برخی ادوار گذشته گردید. در کارنامهٔ کمّی این مفصل‌بندی، پربارترین دوران تولیدات موسیقی به ثبت رسیده است (فخرالدینی، ۱۳۹۴، ۵۹). با اتخاذ رویکردی مبتنی بر شرح اهداف ذکر شده به‌عنوان دال‌های شناور، سایر مفصل‌بندی‌ها را که با آن به رقابت می‌پرداختند و طبیعتاً عناصری که با این نگرش مطابقت نداشتند، طرد شدند یا با ادبیات لاکلا و موفه به میدان گفتمان، تبعید گردیدند. همچنین سوژه‌هایی که با این مفصل‌بندی همسو نبودند نیز خودبه‌خود به حاشیه رانده شده و کنجِ عزلت پیشه کردند. عناوین منتخب در تصانیف این مفصل‌بندی، هدفمند و همسو با مضامین عاشقانه – عارفانه از سوی مؤلفان نام‌گذاری شده است. همچنین شایان‌ذکر است در این دوره، تعاملات بسیاری مابین آهنگ‌سازان و شعرا حکم‌فرما بود که منجر به خلق اقسام گوناگونی از تصانیف شد. ۱– بعضاً آهنگ‌ساز به سراغ شعری از پیش سروده‌شده می‌رفت، ۲– گاهی شاعر برای موسیقی ازپیش‌ساخته‌شده، شعر می‌سرود و ۳– زمان‌هایی هم پیش می‌آمد که آهنگ‌ساز و شاعر هم‌زمان و توأمان موسیقی و شعر اثر را همگام با یکدیگر پیش می‌بردند که از نکات در خور توجه و نیز نقاط قوت در این مفصل‌بندی به شمار می‌آید (دهلوی، ۱۳۹۵، ۱۹– ۲۲). در میان مصنفان آثار موسیقی این مفصل‌بندی می‌توان به نام‌هایی نظیر همایون خرم (۱۳۰۹– ۱۳۹۱ ه.ش)، پرویز یاحقی (۱۳۱۴– ۱۳۸۵ ه.ش)، حبیب‌الله بدیعی (۱۳۱۲– ۱۳۷۱ ه.ش)، اسدالله ملک (۱۳۲۰– ۱۳۸۰ ه.ش) و علی تجویدی اشاره کرد که به جهت حفظ توازن میان بخش‌های سازی و آوازی در بین تولیدات موسیقی گل‌ها در آفرینش قطعات بی‌کلام نیز نقش پررنگی ایفا کرده‌اند. نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش، شامل دو تصنیف از ساخته‌های علی تجویدی است که به‌عنوان نمایندهٔ این مفصل‌بندی انتخاب شده است. آغازگر هر دو تصنیف، بخش مقدماتی مجزایی در قالب موسیقی سازی است و پس از آن کلام وارد می‌شود. تصنیف *مرا عاشقی شیدا* با کلامی از منیر طاها (۱۳۰۹ ه.ش) که در آن معنای شوریدگی و شیداییِ عشاق را در ساحت موسیقی میزبانی می‌کند. در آوانگاری این تصنیف از متر ۲/۴ و در ادامه ۶/۸ با تندای

سنگین و کوک سه‌گاه سی کُرن که در ساز ویلن مرسوم است استفاده شده است. همچنین تصنیف *نمانده چرا* را که با عنوان *زمانهٔ ما* نیز از آن یاد می‌شود با شعری از رحیم معینی کرمانشاهی (۱۳۰۱– ۱۳۹۴ ه.ش)، در قالب شکوائیه‌ای از رنج‌های روزگار و بی‌وفایی یار عرضه می‌دارد که در آن نیز از متر ۶/۸ با تندای سنگین و در آواز ابوعطا با کوک محورِ شاهد لا – فا سُری که آن هم در نگارش‌های مربوط به ساز ویلن مرسوم است، استفاده گردیده (نک تصویر ۱). برخورد دورگهٔ هجایی – تحریری با کلام، استفاده از علامت گلیساندو که از ویژگی‌های ساز ویلن است که تأثیرات عمده‌ای بر لحن و بیان آوازخوانانِ تصانیف این مفصل‌بندی نیز داشته و همچنین از علامت تکیه، جهت غَلت در الگوهای تحریری آواز استفاده شده است. این علامت اولین‌بار در کتاب *دستور جدید تار* توسط علی‌نقی وزیری مورد استفاده قرار گرفته است که در آوانگاری‌های هر دو تصنیف به کار برده شده (وزیری، ۱۳۹۹، ۵۳). علامت ۵ نیز در نگارش‌های مربوط به ساز ویلن به معنای ویبراسیون دُرشت نشان داده می‌شود. این علامت نخستین‌بار توسط علی‌نقی وزیری در کتاب *دستور تار* آورده شده است (مهرانی، ۱۳۸۹، ۳۲۱). این دو تصنیف توسط سازگان گل‌ها به ترتیب در برنامه‌های یک *شاخه گل* ۱۹۰ به خوانندگی غلامحسین بنان (۱۲۹۰– ۱۳۶۴ ه.ش) و *گل‌های تازه* ۲۳ به خوانندگی بهار غلامحسینی (۱۳۱۳– ۱۳۸۶ ه.ش) ملقب به الهه، به اجرا درآمده‌اند و به‌عنوان بخشی از جریان مسلط موسیقی در این مفصل‌بندی مطرح گردیده‌اند (نک تصویر ۲).

تصویر ۱. تصانیف *مرا عاشقی شیدا* و *نمانده چرا* (تجویدی، ۱۳۷۷، ۱۳۶ و ۱۴۲).

تصویر ۲. برخوردهای هجایی – تحریری با شعر، نمایش علائم نگارشی مورد استفاده (تجویدی، ۱۳۷۷، ۱۴۲– ۲۲۳).

تنازع و تخاصم

رویکرد موسیقایی رادیو با گذشت حدوداً یک دهه پس از راه‌اندازی مفصل‌بندی سلسله برنامه‌های گل‌ها، رفته‌رفته با تغییرات محتوایی در دال‌های شناور نسبت به دال مرکزی روبرو شد و با ورود نوع تازه‌ای از سازآرائی نظیر استفاده از عود و قانون، به ارائهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی و تلفیق آن با موسیقی عربی پرداخت. این رویکرد که احتمالاً تحت‌تأثیر موسیقی کوچه‌بازاری بود در موسیقی گل‌ها به‌مرور جای خود را باز کرد. ترانه‌های عربی‌مآب با محوریت سازهای عود و قانون که در کوچه و بازار به‌ویژه محلهٔ لاله‌زار تهران خوانده می‌شد (فاطمی، ۱۳۹۲، ۱۳۳). آنچه در این دوران روبه‌زوال می‌رفت، توجه به بنیان‌های فرهنگی مستتر در موسیقی کلاسیک ایرانی به‌مثابه دال مرکزی بود. در این اثنا اوضاع موسیقی آن زمان از منظر داریوش صفوت نابسامان جلوه می‌کرد چرا که به باور او تأثیر موسیقی‌دان بر جامعه شامل جنبه‌های اخلاقی و تربیتی پررنگی بود. پس جریان موسیقی کلاسیک ایران احتیاج به بازسازی اساسی داشت. صفوت با تأسیس مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی، مفصل‌بندی جدیدی از گفتمان را در تقابل با مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها روی کار آورد که در تاریخ موسیقی ایران با عنوان نهضت بازگشت از آن یاد می‌شود. فعالیت‌های این مرکز، نوعی از مفصل‌بندی در گفتمان موسیقی ایران است که به‌زعم صفوت توانست بر روی مبانی ایدئولوژیک دال مرکزی و ترویج آن در جامعه، همچنین بر احیا و بازنمایی سنت‌ها تأکید کند. لازم به ذکر است شرح محتوایی این مفصل‌بندی از آنجا ضرورت دارد که اولاً یکی از جنبه‌های نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موفه یعنی تنازع و تخاصم را پوشش می‌دهد، ثانیاً محملی بود که زمینه‌ساز بروز و ظهور مفصل‌بندی موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش شد. سوژه‌های حاضر در این مفصل‌بندی، فرصت را غنیمت شمرده و از طریق ایجاد پلی به‌پیش از دوران تجددگرایی در فضای حاکم بر امور فرهنگی ایران، مصمم بر تثبیت معنای ماهوی و بازگشت به سنت‌ها شدند. ماحصل این مفصل‌بندی که از منظر نگارندگان به‌گونه‌ای نوسنت‌گرا محسوب می‌شود، دو مورد اساسی بود. اولاً؛ ثبت و ضبط آثار گذشتگان توسط استادان پیش‌کسوت که آخرین راویان این جریان محسوب می‌شدند و در ادامه تعلیم و تربیت هنرجویانی در این مسیر فکری. ثانیاً؛ ایجاد گفتمانی جدید در تنازع و تخاصم با جریان عینیت‌یافته یا به‌عبارت‌دیگر رسوب‌کردهٔ موسیقی گل‌ها (آذرسینا، ۱۳۹۵، ۲۰۲ تا ۲۰۴). بسیاری از سوژه‌های گفتمان نوسنت‌گرا که تا پیش از آن به‌عنوان معترضان خاموش، دل‌سرد و ناامید شده بودند، با شکل‌گیری این مفصل‌بندی و رونق فعالیت‌های درون‌مرزی و برون‌مرزی، تبدیل به منتقدان سرسخت موسیقی گل‌ها شدند و خط‌کشی‌هایی جدی را مابین این دو جریان ایجاد نمودند. این مفصل‌بندی تعاریف خود را باتوجه‌به بازپروری اصول و قواعد دال مرکزی حاکم در موسیقی اواخر قاجار و اوایل پهلوی، بنا نهاد و اساساً تمرکز ویژه‌ای بر تولید و آفرینش در قالب نغمه‌پردازی‌های جدید نداشت. در مفصل‌بندی نوسنت‌گرا بهره‌مندی از سازوآواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، به تبعیت از جریان سنت، جزء ویژگی‌های اصلی محسوب می‌شود.

همان‌طور که پیش‌ازاین گفته شد برخوردهای موسیقایی این مفصل‌بندی در تمامی گونه‌های موسیقی بازنمایی و احیای موسیقی کلاسیک ایرانیِ اواخر قاجار و اوایل پهلوی است؛ بنابراین ویژگی‌های تصانیف، عموماً با بُعد بخشیدن به دال‌های شناوری از جمله: بافت موسیقی در بُعد تک‌صدایی، ریتم‌هایی پُرپشت در بطن مترها و تنداهای سنگین در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای کلاسیک با موضوعات عاشقانه – عارفانه در جهت معناگرایی، برخوردهای تحریری با کلام، مُثله‌کردن شعر باهدفِ اولویت داشتن موسیقی نسبت به شعر، بهره‌مندی از ادوات و ارکان تحریری به‌منظور غنابخشیدن در روند حرکت ملودی شامل: جان/ امان/ یار/ دوست و... که جزء بخش اصلی شعری محسوب نمی‌شدند، مفصل‌بندی گردیدند. همچنین عدم انطباق پهنای اوزانِ موسیقایی با پهنای ابیات و مصرع‌ها، ورود و خروج کلام بر بستر وزنی اما در ضرب‌های متنوع، سازآرایی مبتنی بر سازهای موسیقی کلاسیک

ایرانی و همچنین استفاده از آوازخوانان زن و مرد به‌صورت تک‌خوان که به‌عنوان بخشی از زیرمجموعهٔ رَنگِ صوتی قطعات محسوب می‌شد که به فراخور حضور زن یا مردِ آوازخوان کوک مبنا هم چپ‌کوک و یا راست‌کوک اتخاذ می‌شد، مفاهیمی از جمله دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ موسیقایی متناسب با مختصات و امکانات سازبندی متعارف گفتمان تعریف شد که البته بیشتر، سازهای مضرابی محوریت را در دست داشتند و ساز تار به‌عنوان شاه‌سازِ مورد استفاده، ملاک و معیار کار قرار می‌گرفت و در واقع سوژه‌های شاخص این مفصل‌بندی، صرفاً به‌عنوان راوی و مجری، عموماً نوازندهٔ سازهای مضرابی و علی‌الخصوص سازهای تار و سه‌تار بودند. آرتیکولاسیون‌های اجرائی، غالباً در کالبد لحن‌ها و بیان‌های موسیقایی سازهای مضرابی تعریف می‌شد. در قطعات باکلام و بی‌کلام برخوردهای مُدال را مبتنی بر ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی برمی‌گزیدند و علاوه بر شاه‌گوشه‌های هر دستگاه/ آواز، گوشه‌های جانبی را هم که در مقابل در مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها طرد شده بود، مورد توجه ویژه قرار می‌دادند. نکتهٔ حائز اهمیت از جنبه‌های مؤثر در مؤلفه‌های فرمالِ موسیقی، خصوصاً در بازخوانی و بازنوازی تصانیف توسط راویان این مفصل‌بندی، آن است که به‌واسطهٔ محدودیت زمانی صفحات سنگی در دوران اواخر قاجار و اوایل پهلوی و در حقیقت زمان ساخت و پرداخت موسیقایی این قطعات، این تصانیف چندان بلند نبودند و این محدودیت زمانی باعث شد تا طول قطعات با گزینش چند گوشهٔ محدود برای روند حرکت ملودی اتخاذ شود حتی بعضاً در تصانیفی صرفاً یک گوشه از نظام دستگاهی مورد استفاده قرار گرفته است که جزء ویژگی این مفصل‌بندی باید در نظر گرفت. رسانهٔ گفتمان نوسنت‌گرا، برگزاری کنسرت‌هایی در ایران و خارج از کشور با حمایت‌های مستقیم حاکمیت بود که از وظایف اصلی سوژه‌ها در این حوزه به شمار می‌رفت. از شاخص‌ترین فعالیت‌های گروه‌های وابسته به مرکز، سلسله کنسرت‌های سالانهٔ جشن هنر شیراز را می‌توان نام برد.

مفصل‌بندی گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش

مفصل‌بندی گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به لحاظ ساختاری برآمده از دل مفصل‌بندی نوسنت‌گرا بود که در بحبوحهٔ انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، سکان موسیقی کلاسیک ایرانی را در دست گرفت. مفصل‌بندی‌ای که با عنوان موسیقی انقلابیِ کانون فرهنگی – هنری چاووش شناخته می‌شود. جریانی از جنس مطالبات سیاسی – اجتماعی مردم در زمانی که هیچ یک از نحله‌های فکری – موسیقایی حتی جریان نوسنت‌گرا، تدابیری برای التهابات پیش‌آمده نیندیشیده بودند، این مفصل‌بندی کاملاً مطابق با جنبش‌های انقلابی جامعه، خوراک موسیقایی تحویل انقلاب و انقلابیون داد. حاصل این فعالیت‌ها را امروزه با عنوان تولیدات دوازده‌گانهٔ کانون فرهنگی – هنری چاووش می‌شناسند. اگر چه تمامی این آثار وجههٔ انقلابی ندارد و حتی برخی پیش از زمان مذکور و در شرایط ثبات سیاسی – اجتماعی تولید و ضبط شده‌اند منتها عمدهٔ اعتبار این آثار به بخش موسیقی انقلابی آن اطلاق می‌شود. به نظر می‌رسد این آمار از تولیدات موسیقی در شرایط موجودی که در آن دیگر جریان‌ها معلق مانده بودند، درخور تحسین و تقدیر باشد. رویکرد انقلابی اهالی چاووش به‌صورت عملی و یک‌پارچه در بین چاووش‌های ۲ الی ۸ نمود پیدا کرد. تاریخ شنیداری موسیقی کلاسیک ایران تا پیش از نخستین آفرینش‌های انقلابی چاووشیان، به جز برخی آثار به‌جای‌مانده از دوران مشروطه و معدود آثار پراکندهٔ پس از آن، سابقه و پیشینه‌ای را در منابع قابل دسترس مطالعاتی برای این افراد سراغ نداشت. موارد موجود هم در مضامین و برخوردهای موسیقایی، اساساً با خصیصه‌ها و مشخصه‌های تحولات سیاسی – اجتماعی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به‌کلی متفاوت بود یا به عبارتی مناسبت زمانه را نداشت. ازاین‌روی اعضای کلیدی کانون چاووش دست به تولیداتی متناسب با اوضاع‌واحوال انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش زدند. آنان با عبور از موانع سخت حاکم در آن روزگار، توانستند چشم‌اندازی نو، پویا، باصلابت و مقتدر را از منظر گفتمان موسیقی انقلابی در میان جریانات موسیقی ایران بگشایند. شور جسورانهٔ جوانی، مجهز به دانش به‌روز موسیقی در لوای بهره‌مندی از تجارب ناب استادان زبدهٔ موسیقی

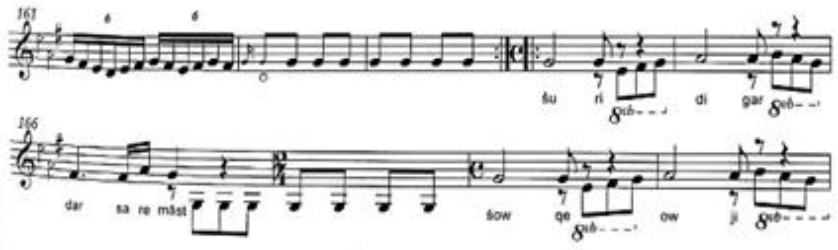
کلاسیک ایرانی به‌واسطهٔ حضور در مرکز حفظ و اشاعه، همکاری همدلانهٔ این اعضاء و از همه مهم‌تر انگیزه‌های ناشی از تحولات سیاسی – اجتماعی جامعه، این امکان را به آنان می‌داد تا بی‌پروا عمل کنند و از آسیب‌های احتمالی منتقدین نسبت به چنین رویکردی واهمه نداشته باشند. اعضای کلیدی کانون چاووش یعنی محمدرضا لطفی (۱۳۲۵– ۱۳۹۳ ه.ش)، پرویز مشکاتیان (۱۳۳۴– ۱۳۸۸ ه.ش) و حسین علیزاده همگی دانش‌آموختهٔ هنرستان موسیقی و دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودند و به‌موازات آن در مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی تعلیم دیده بودند. سال‌های پیش از انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به همراه دیگر هنرجویان مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی در اجراهای جشن هنر شیراز مشارکت داشتند. چنین به نظر می‌رسید که این جوانان ضمن عنایت تام به ویژگی‌های معمول و مرسوم موسیقی کلاسیک ایران، تصمیم داشتند اندکی از علایق گذشتگان و نیز گذشتهٔ خود، فاصله بگیرند و به جرگهٔ جنبش‌های انقلابی هم‌عصر و هم‌نظر خود، هم به لحاظ عقیدتی و هم به لحاظ موسیقایی، بپیوندند.

در این مفصل‌بندی استفاده از سازوآواز، تک‌نوازی و هم‌نوازی در بخش‌های مترِ آزاد، به حداقل کاربری محدود شد؛ اما تولیدکنندگان آثار انقلابی چاووش در سایر گونه‌های رایج در موسیقی کلاسیک ایرانی، با حفظ بنیان‌های دال مرکزی و بُعد بخشیدنِ هوشمندانه به دال‌های شناور بنا بر ضرورت و اقتضای پیش‌آمده، ضمن وحدت رویه، انسجام قابل‌توجهی در آثارشان مبتنی بر گفتمان موسیقی انقلابی آن دوران ایجاد کردند. بستر کلیات موسیقایی این آثار را می‌توان در گردش‌های نغمگی متنوع، تناوب مترهای متغیر و کاربرد ریتم‌های پرتحرک و درعین‌حال ایجاد حالت‌های تداعی‌گر موسیقی نظامی، برخوردهای متفاوت موسیقایی در به‌کارگیری شعر، استفاده از بافتی چندلایه، گرایش به ترکیبات سازآرایی نامتعارف نسبت به دال مرکزی و... که به‌جرئت می‌توان اذعان کرد، سوژه‌ها در این مفصل‌بندی تمامی امکاناتی را که یک آهنگ‌ساز به‌عنوان عناصر در اختیار داشت در قالب ابعاد گوناگونِ متناسب با قواعد گفتمان، حول دال مرکزی به کار گرفتند. تصانیف این مفصل‌بندی که با عنوان سرودهای انقلابی ۱۳۵۷ ه.ش نیز از آن‌ها یاد می‌شود، با بُعد بخشیدن به دال‌های شناوری از جمله: بافت موسیقی دورگهٔ تک‌صدایی – چندصدایی، ریتم‌هایی کم‌پشت در بطن مترهای نسبتاً سبک با تنداهای نسبتاً سریع در بستر آگوگیک، بهره‌مندی از شعرِ شعرای معاصر با موضوعات سیاسی – اجتماعی در جهت معناگرایی، برخوردهای هجایی با کلام، روانی و گویایی کلام باهدف اولویت بخشیدن به شعر نسبت به موسیقی، عموماً انطباق پهنای وزن موسیقایی با پهنای ابیات و مصرع‌ها، الگوی سازآرایی مبتنی بر سازهای موسیقی کلاسیک ایرانی به انضمام بهره‌مندی از سازهایی نظیر بم‌تار، طبل کوچک فنردار و سنج که رایج در سازبندی موسیقی کلاسیک ایران نبود و نمایشی رزمی را برای شنونده تداعی می‌کرد و همچنین استفاده از آوازخوانان زن و مرد به‌صورت گروه هم‌خوانان که به‌عنوان بخشی از زیرمجموعهٔ رَنگِ صوتی قطعات محسوب می‌شد، البته به فراخور ویژگی‌های تصانیف بعضاً از تک‌خوان مرد هم استفاده می‌شد، به‌کارگیری مفاهیمی از جمله دینامیک، سونوریته و موزیکالیتهٔ موسیقایی متناسب با امکانات سازآرائی هر تصنیف بود، البته بیشتر سازهای مضرابی محوریت را در دست داشتند و پایه‌ها/ واخوان‌های تکرارشونده از خصلت‌های سازهای مضرابی است که به‌وفور در این آثار مورد استفاده قرار گرفته و در حقیقت سوژه‌های شاخص این مفصل‌بندی، به‌عنوان ملودی‌پرداز، عموماً نوازندهٔ سازهای مضرابی بودند. آرتیکولاسیون‌ها، غالباً در کالبد لحن‌ها و بیان‌های موسیقایی سازهای مضرابی انجام می‌شد؛ اما نهایتاً عناصر و ابعاد موسیقایی همه‌وهمه در خدمت معناگرایی و تأثیرگذاری همه‌جانبهٔ شعر سیاسی – اجتماعی انجام می‌شد. در قطعات باکلام و بی‌کلام برخوردهای مُدال را مبتنی بر مدگردی‌های متعارف ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی برمی‌گزیدند. همچنین علاوه بر به‌کارگیری شاه‌گوشه‌های هر دستگاه/ آواز، از ترکیب و تداخل مدگردی‌های نامتعارف نسبت به نظام دستگاهی در ردیف موسیقی کلاسیک ایرانی نیز استفاده می‌شد. نکتهٔ حائز اهمیت از جنبه‌های مؤثر در مؤلفه‌های فرمالِ تصانیف این مفصل‌بندی، محدودیت زمانی بود البته نه مشابه مفصل‌بندی پیشین، بلکه بیشتر به‌واسطهٔ

سرعت عمل در انعکاس معنای شعری به مخاطب. پس این تصانیف، چندان بلند نبودند و این محدودیت زمانی باعث شد تا در زمان‌بندی‌های اجرا برای روند حرکت ملودی تمهیداتی ویژه اعمال شود.

ابزار رسانه‌ای این مفصل‌بندی، صرفاً کاست‌هایی بود که توسط خود اعضای چاووش به‌صورت زیرزمینی، ضبط و در سطح شهر تهران بی‌نام‌ونشان توزیع می‌شد. در این میان حسین علیزاده پابه‌پای دیگر همتایان چاوشی خود، با رویکردی که پیش‌وپس از انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به‌وضوح عیان است خواهان احتراز از روندی است که موسیقی را اخته کرده بود، پس لازم می‌دانست که بانگی رساتر از سابق به گوش مردمان سرزمینش برساند. عناوین منتخب در تصانیف، هدفمند و منتسب به جریان سیاسی – اجتماعی و همسو با جنبش‌های انقلابی ۱۳۵۷ ه.ش از سوی مؤلفان نام‌گذاری شده است. همچنین شایان‌ذکر است، مصنفان آثار انقلابی کانون فرهنگی – هنری چاووش با تولید قطعات بی‌کلام نیز، در مجموع تناسب و تعادل موسیقی سازی و آوازی آثار را بین تولیدات کانون فرهنگی – هنری چاووش، حفظ کرده‌اند. در این پژوهش به‌منظور بیان بهتر جزئیات، دو تصنیف از آثار حسین علیزاده به‌مثابه نمایندهٔ گفتمان موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش مورد مطالعه قرار گرفته است. آغازگر هر دو تصنیف، بخش مقدماتی مجزایی در قالب موسیقی سازی است و پس از آن کلام وارد می‌شود. وی در تصنیف *ژاله خون شد* بر روی شعر سیاوش کسرایی (۱۳۰۵– ۱۳۷۴ ه.ش)، ادای دین موسیقایی خویش را به وقایع هولناک جمعهٔ سیاه شهر تهران، مصادف با ۱۷ شهریورماه ۱۳۵۷ ه.ش میدان ژاله انجام داد و در آن از متر ۴/۴ و ۲/۴ با تندایی پویا و کوک بیات اصفهان فا که کوکِ رایج در سازهای مضرابی است استفاده گردید. همچنین تصنیف *آزادی* را که مزین به شعر ا. سپهر (۱۲۹۵– ۱۳۶۸ ه.ش) بود، به امید آبادانی ایران جدید ساخت (نک تصویر ۳). لازم به ذکر است این تصنیف در آلبوم *چاووش ۷* با عنوان *میهن* معرفی شده ولی در کتاب *بوسه‌های باران* طبق نوشتهٔ مؤلف عنوان *آزادی* را به خود گرفته است. در این اثر نیز از مترهای متغیر ۶/۱۶، ۱۲/۱۶، ۴/۴ و ۲/۴ با تندایی پویا و کوک چهارگاه دو استفاده گردیده است. برخورد هجایی با کلام، استفاده از پایه‌های مضرابی در روند حرکت ملودی متناسب با ویژگی‌های سازهای مضرابی است. همچنین علامت تکیه که این شکل نگارش از آن، در مجلد دوم کتاب *دستور مقدماتی تار و سه‌تار کتاب اول و دوم هنرستان* (۱۳۹۶ ه.ش) روح‌الله خالقی (۱۲۸۵– ۱۳۴۴ ه.ش) به‌کاررفته است (خالقی، ۱۳۹۶، ۴۶). این تصانیف به ترتیب در سال‌های ۱۳۵۷ و ۱۳۵۹ ه.ش، در *چاووش* ۳ با همکاری گروه هم‌خوانان و *چاووش ۷* به خوانندگی محمدرضا شجریان (۱۳۱۹– ۱۳۹۹ ه.ش) توسط گروه‌های شیدا و عارف به اجرا درآمدند که به‌عنوان بخشی از جریان مسلط موسیقی در این مفصل‌بندی مطرح گردیدند (نک تصویر ۴).

تصویر ۳. تصانیف *ژاله خون شد* و *آزادی* (علیزاده، ۱۳۸٤، ۱۳ و ۲۳).



تصویر ٤. تناوب مترهای متغیر، برخوردهای هجایی با شعر، نمایش علائم نگارشی مورد استفاده در بخش حصار تصنیف *آزادی* (علیزاده، ١٣٨٤، ٢٥).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش گونه‌های مختلف مفصل‌بندی گفتمانی در موسیقی کلاسیک ایرانی با رویکرد جامعه‌شناختی در بستر تاریخی، مبتنی بر نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و با تمرکز بر گونهٔ موسیقایی تصنیف در مفصل‌بندی‌های موسیقی گل‌ها و انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها در تلاش بود تا ارائه‌دهندهٔ جایگاهی مردم‌پسند با تأکید بر تجددخواهی و با بهره‌مندی از علوم غربی موسیقی و ادغام سازبندی ایرانی و غربی باشد. این مفصل‌بندی به‌مرور عینیت‌یافته شد و تا زمان ایجاد مفصل‌بندی نوسنت‌گرا در قالب مرکز حفظ و اشاعه و همچنین پس از آن به دلیل ثبات فضای اجتماعی – سیاسی جامعه همچنان به فعالیت خود ادامه داد. سوژه‌های منتسب به مفصل‌بندی موسیقی گل‌ها، در قالب ضبط‌های انجام‌شده با همهٔ اهمیتی که در سیر تکوین و تکامل موسیقی کلاسیک ایران دارند به دلیل غفلت از التهابات سیاسی و مسائل به‌روز اجتماعی در بحبوحهٔ انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش به بعد، برای شرایط و موقعیت‌های پیش‌بینی‌نشدهٔ جامعه، طرح و برنامه‌ای نداشتند و طبیعتاً به‌مرور حذف گردیدند؛ زیرا که فعالیت‌هایشان صرفاً متعلق به شرایطی بدونِ تنش و باثبات در بطن جامعه بود. اگر چه این رفتارِ گفتمانی به‌نوعی ابزاری است پیشگیرانه که سوژه را احتمالاً در مواجهه با خطرات و تأثیرات مخرب آن، مصون می‌دارد یا به تعبیری این مکانیزم دفاعی در برخی هرج و مرج‌های اجتماعی به سوژه‌ها اجازه می‌دهد که بی‌درنگ سرمایه‌های هنری‌شان را از ورطهٔ نابودی برهانند یا به عبارتی دیگر در دورهٔ گذاری که انجام کار هنری مقدور نیست از اندوخته‌هایشان حفظ و حراست کنند، اما یقیناً در برهه‌هایی این پدافندِ غیرعامل، خلع سلاح خواهد شد و به‌کلی ناکارآمد است. خدمات موسیقایی مرکز فرستندهٔ رادیو پیش از انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش، اعتبار و ارزش‌های ویژهٔ خود را دارد؛ اما بی‌پرده باید گفت در تفکری این‌چنین، سوژه‌ها نوعی محیط بسته در زیست اجتماعی را تجربه می‌کنند که هدف غایی را صرفاً خدمت به تصوری ناآگاه، برساخته از تصویرسازی تک‌بُعدی ذهنِ خویش می‌دانند. در این میان با روی کار آمدن نهضت بازگشت، برخی سوژه‌های شاخص عرصهٔ موسیقی کلاسیک ایرانی که از مدت‌ها قبل گوشه‌گیر شده و مغفول مانده بودند باهدف بازسازی و بازپروری بیانیهٔ موسیقایی اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی مجدداً پا به عرصهٔ فعالیت گذاشتند و با تعلیم هنرجویانِ جوان، مفصل‌بندی سنت را احیا و نوسنت‌گرایی را در گفتمان موسیقی کلاسیک ایرانی پایه‌ریزی کردند. در ادامه با پیشروی التهابات جامعه در اواخر دههٔ پنجاه و ایجاد جوِّ انقلابی حاکم بر جامعه، مفصل‌بندی نوسنت هم عقیم مانده و مفصل‌بندی موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش ظهور و بروز پیدا کرد چرا که در آن، سوژه‌ها با ارائهٔ موسیقی انقلابی متمرکز بر معناگرایی شعری و با بهره‌مندی از اشعار شعرای معاصر که فضای اجتماعی – سیاسی آن روزگار را در اشعارشان به نمایش می‌گذاشتند، دست به تولید آثاری در این راستا زدند. کانون فرهنگی – هنری چاووش؛ تشکلی بود که به‌جرئت می‌توان گفت برجسته‌ترین جریان‌های موسیقی انقلابی در بحبوحهٔ وقایع اجتماعی

– سیاسی سال ۱۳۵۷ ه.ش ایران، در آنجا شکل گرفت. عمدهٔ جذابیت این کانون، ماحصل فعالیت‌های موسیقی‌دانان جوان و درعین‌حال توانمند با بهره‌گیری از سروده‌های ملی – میهنی شعرای معاصر در راستای اهداف انقلابی جامعه بود که تأثیراتِ تولیدات این مرکز را به طرز انکارناپذیری در تاریخ موسیقی کلاسیک ایران، مانا کرده است. باتوجه‌به شرایط حاکم بر زمانه طبعاً لازم بود که هنرمندانی از یک طیف، گرد هم آیند و یکدیگر را در پیشگاه عقاید و احساسات جمعی جامعه حمایت کنند، متقابلاً عواید اقبال عمومی از آثار آن‌ها نیز به اندازهٔ حمایت‌های همه‌جانبهٔ ایشان از یکدیگر مهم و اساسی می‌نمود. فرصت تاریخی بانیان چاووش این بود که همسو با تحولات اجتماعی – سیاسی جامعه، صدای انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش باشند. در نتیجه پس از تحلیلِ مفصل‌بندی‌های گفتمانی این برش از تاریخ موسیقی کلاسیک ایران، باید اذعان داشت که از منظر جامعه‌شناسی کنجکاوی اندر مفصل‌بندی‌های گفتمانی گوناگون، معتبر و مغتنم است و نمی‌توان وقایع را صرفاً به الگوهای رفتاری در سطح تجربه‌ها، محدود کرد. در حقیقت برخورد سوژه‌ها در گفتمان را، باید کنش احساس در رویدادها و واکنش ادراک در برون‌دادها، قلمداد کرد. رابطه‌ها و ضابطه‌های هنری، نشانه‌هایی است برگرفته از جامعه که در گفتمان‌ها برساخته و طی فرایندی به جامعه بازگردانده می‌شوند. هویت هر گفتمان نیز زمانی نمایان می‌شود که اولاً کاستی‌ها را ردیابی کند، ثانیاً سوژه‌های فراخوانده شده در آن نیز درک و دریافت خود را از آنچه در چارچوب گفتمان می‌خواهند بگویند با ارزش‌های مقبول و محبوبِ جامعه آمیخته و در معانی پیدا کنند و نتیجتاً نمود آن را در جریان‌های عمومی و موقعیت‌های همگانی به اشتراک بگذارند. باتوجه‌به تغییر و تحولات سیاسی – اجتماعی و در پی آن مطالبات جامعه از حوزهٔ فرهنگ و هنر، با عوض‌شدن ساختارها، شاهد تحولات گسترده در مبانی حاکم بر هر مفصل‌بندی هستیم که ریشه در تفکرات بنیادین گفتمان دارد. دگرگونی‌های صورت‌گرفته در دال‌های شناور، به دلیل انعطاف و ظرفیت بالایی است که در دال مرکزی پایه‌ریزی شده است. پس چنانچه دال مرکزی در یک گفتمان، تمامی اندیشه‌ها را متناسب با فراز و فرودهای ناشی از تحولات سیاسی و متقابلاً مطالبات اجتماعی پوشش دهد، می‌توان امیدوار بود که مفصل‌بندی‌های متعدد و متنوعی در گفتمان داشته باشیم. درهرصورت؛ هنر، مجموعه‌ای از قابلیت‌ها، ظرفیت‌ها و باورهاست که در گذر زمان خواه‌ناخواه راه را برای خود می‌گشاید و مسیر را هموار می‌سازد.

منابع

آذرسینا، مهدی. (۱۳۹۵). *شعر؟ یا موسیقی؟ (تنانای شعر سپید)*. تهران: سروش.

آقامحسنی، کیوان. (۱۳۸۹). سیاست فرهنگی و موسیقی در دورهٔ پهلوی اول. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۱۳ (۴۹)، ۵۶– ۶۱.

تجویدی، علی. (۱۳۷۷). *موسیقی ایرانی*. جلد دوم. تهران: سروش.

تقدمی‌مقدمی، محمد. (۱۳۹۰). نظریهٔ تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن. *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۲ (۲)، ۹۲– ۹۳.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۶). *دستور مقدماتی تار و سه‌تار کتاب اول و دوم هنرستان*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۸۱). *سرگذشت موسیقی ایران*. جلد سوم. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

دهلوی، حسین. (۱۳۹۵). *پیوند شعر و موسیقی آوازی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

ذوالفقاری، محمدرضا؛ رونقی‌نوتاش، مهناز؛ صدیقی، بهرنگ. (۱۴۰۲). تحولات گفتمانی موسیقی: مطالعهٔ تطبیقی عصر مشروطه با موسیقی انقلاب ۱۳۵۷ ه.ش. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۱۲۸.

سپنتا، ساسان. (۱۳۹۹). *چشم‌انداز موسیقی ایران*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

سراجی، سپهر؛ فاطمی، ساسان. (۱۴۰۰). طبقه‌بندی مجموعه کارگان مرتبط با موسیقی کلاسیک ایرانی بر مبنای گفتمان‌های هویت درون سنت. *هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۶ (۴)، ۴۴.

صفوت، داریوش. (۱۳۹۵). *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*. جلد اول. تهران: ارس.

عبدالکریمی، بیژن؛ چوپان، سیران. (۱۴۰۱). گفتمان فرهنگی – سیاسی جمهوری اسلامی ایران در قبال هنر و هنرمند با رویکرد نظریهٔ لاکلا و موفه. *جامعه‌پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۱۳ (۲)، ۴۹– ۶۴.

علیزاده، حسین. (۱۳۸۴). *بوسه‌های باران – تصنیف‌های حسین علیزاده*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

فاضلی، نعمت‌الله؛ سروی، حسین. (۱۳۸۹). بررسی گفتمان‌های تجددگرا و نوسنت‌گرای موسیقی در ایران معاصر (۱۲۸۵– ۱۳۸۵). *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، (۶۳)، ۲۴۴– ۲۹۲.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۲). *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران (تأملی بر مفاهیم کلاسیک، مردمی، مردم‌پسند)*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

فاطمی، ساسان. (۱۳۹۵). سیر نفوذ موسیقی غربی به ایران در عصر قاجار. *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، ۱۸ (۷۲)، ۸۱.

فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۴). *فرم و آفرینش در موسیقی ایران*. تهران: معین.

لاکلائو، ارنستو؛ و موفه، شانتال. (۱۳۹۲). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی: به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال*. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: نشر ثالث.

مختاری، مهدی؛ آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۴۰۰). سنتز رویارویی سنت و تجدد در موسیقی کلاسیک ایران (مورد مطالعه گروه چاووش). *تحقیقات فرهنگی ایران*، ۱۴ (۴)، ۸۹.

مک دانل، دایان. (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.

مهرانی، حسین. (۱۳۸۹). *کتاب سرایش*. جلد اول. تهران: مؤلف.

وزیری، علی‌نقی. (۱۴۰۰). *تئوری موسیقی*. تهران: صفی علیشاه.

وزیری، علی‌نقی. (۱۳۹۹). *دستور جدید تار کتاب اول برای دوره کامل متوسطه موسیقی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

یورگنسن، ماریان؛ و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۸۹). نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.

Abdolkarimi, B., & Choupan, S. (2022). The cultural-political discourse of the Islamic Republic of Iran toward art and artists: A Laclau-Mouffe approach. *Institute for Humanities and Cultural Studies*, 13(2), 49–64. [In Persian]

Aghamohseni, K. (2010). Cultural policy and music during the first Pahlavi era. *Mahoor Music Quarterly*, 13(49), 56–61. [In Persian]

Alizadeh, H. (2005). *Kisses of rain: The songs of Hossein Alizadeh*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Anttonen, s. (2017). Discourses of Authenticity in Popular Music Cultures Through Three Case Studies [Doctoral dissertation, The University of Eastern Finland]. Joensuu.

Azarsina, M. (2016). *Poetry? Or music? (The solitude of free verse)*. Tehran: Soroush.[In Persian]

Dehlavi, H. (2016). *The connection between poetry and vocal music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Fakhreddini, F. (2015). *Form and creation in Iranian music*. Tehran: Moein. [In Persian]

Fatemi, S. (2013). *The emergence of popular music in Iran: Reflections on classical, folk, and pop concepts*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]

Fatemi, S. (2016). The penetration of Western music into Iran during the Qajar era. *Mahoor Music Quarterly*, 18(72), 81. [In Persian]

Fazeli, N., & Sarvi, H. (2010). An analysis of modernist and neo-traditionalist discourses in contemporary Iranian music (1906–2006). *Social Sciences Quarterly*, (63), 244–292. [In Persian]

Jordhus-Lier, A. (2021). Using discourse analysis to understand professional music teacher identity. *Nordic Research in Music Education*, 2(1), 187-210

Jorgensen, M., & Phillips, L. (2010). *Discourse analysis as theory and method* (H. Jalili, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian]

Khaleghi, R. (2017). *Elementary method for Tar and Setar: Books I & II*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Khaleghi, R. (2002). *The story of Iranian music* (Vol. 3). Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Laclau, E., & Mouffe, C. (2013). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics* (M. Rezaei, Trans.). Tehran: Nashr-e Sales. [In Persian]
McDonnell, D. (2001). *An introduction to discourse theories* (H. Nozari, Trans.). Tehran: Farhang-e Gofteman. [In Persian]
Mehrani, H. (2010). *Ketab-e Sarayesh (Book of Composition)* (Vol. 1). Tehran: Self-published. [In Persian]
Mokhtari, M., & Azadehfar, M. R. (2021). Synthesizing tradition and modernity in Iranian classical music: The case of the Chavosh group. *Iranian Cultural Studies*, 14(4), 89. [In Persian]
Safvat, D. (2016). *Eight essays on the philosophy of music* (Vol. 1). Tehran: Aras. [In Persian]
Sepanta, S. (2020). *Perspectives on Iranian music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Seraji, S., & Fatemi, S. (2021). Classification of the Iranian classical music repertoire based on identity discourses within tradition. *Fine Arts – Performing Arts and Music*, 26(4), 44. [In Persian]
Taghaddomi-Moghaddami, M. (2011). Laclau and Mouffe's discourse theory and its critique. *Ma'refat-e Farhangi-Ejtemaei*, 2(2), 92–93. [In Persian]
Tajvidi, A. (1998). *Iranian music* (Vol. 2). Tehran: Soroush. [In Persian]
Vaziri, A. (2021). *Music theory*. Tehran: Safi Alishah. [In Persian]
Vaziri, A. (2020). *New Tar method: Book I for the complete intermediate course in music*. Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art. [In Persian]
Zolfaghari, M. R., Ronaghi-Notash, M., & Sedighi, B. (2023). Discursive transformations in music: A comparative study of the Constitutional era and the 1979 Revolution. *Sociology of Culture and Art*, 5(5), 128. [In Persian]

مراجع صوتی

تجویدی، علی و ارکستر گل‌ها (بی‌تا)، *گریه شوق*، تهران: برنامه ۲۳ گل‌های تازه.
تجویدی، علی و ارکستر گل‌ها (بی‌تا)، *مرا عاشقی شیدا*، تهران: برنامه ۱۹۰ یک شاخه گل.
علیزاده، حسین و گروه شیدا (۱۳۵۷)، *چاووش ۳*، تهران: کانون فرهنگی و هنری چاووش.
علیزاده، حسین و گروه‌های شیدا و عارف (۱۳۵۹)، *چاووش ۷*، تهران: کانون فرهنگی و هنری چاووش.
Alizadeh, H., & Sheyda Ensemble. (1978). *Chavosh 3* [Album]. Tehran: Chavosh Cultural and Artistic Center. [In Persian]
Alizadeh, H., Sheyda Ensemble, & Aref Ensemble. (1980). *Chavosh 7* [Album]. Tehran: Chavosh Cultural and Artistic Center. [In Persian]
Tajvidi, A., & Golha Orchestra. (n.d.). Gerye-ye shough [Tears of joy] [Radio broadcast, Golha-ye Tazeh, Program No. 23]. Tehran: *National Radio of Iran*. [In Persian]
Tajvidi, A., & Golha Orchestra. (n.d.). Mara asheghi sheyda [I am a devoted lover] [Radio broadcast, Yek Shakheh Gol, Program No. 190]. Tehran: *National Radio of Iran*. [In Persian]